

TIRSO DE MOLINA

EN LA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

AÑO 2003

CUADERNOS DE TEATRO CLÁSICO
18

Dirigido por
IGNACIO ARELLANO



MADRID, 2004

El lenguaje poético y dramático de Tirso. A propósito de *El burlador de Sevilla* y *La celosa de sí misma*¹

Blanca Oteiza

Universidad de Navarra. IET

El lenguaje poético del teatro tirsiano está catalogado en sus procedimientos de elaboración tanto de la refinada, y a veces muy gongorina, expresión de los señores, como de la agudeza verbal de los graciosos, basada sobre todo en el conceptismo burlesco. Y puede decirse que incluye prácticamente todos los recursos estilísticos que la retórica ofrece, para la consecución de la ingeniosidad cómica o del lirismo². Sin embargo, es el registro de los graciosos el más atendido y en el que Tirso practica lo que se ha llamado la libertad lingüística de su teatro³, que consiste fundamentalmente en la creación de neologismos y en el empleo de construcciones, no originales pero típicamente tirsianas: parejas de sustantivos, el segundo con valor adjetivo; bernardinas, acumulaciones retóricas absurdas a partir de un término, etc.

Mi objetivo, por tanto, no será insistir en una catalogación de figuras retóricas y efectos estilísticos sino mostrar cómo este lenguaje poético se integra en el lenguaje dramático con otras funciones que van más allá del adorno y la comicidad⁴.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Géneros dramáticos en la comedia española. 3. Tirso de Molina* (BFF 2002-04092-C04-01), subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Ver un panorama general de la lengua poética de su teatro en Oteiza, 2000, y las introducciones particulares a comedias como *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la piadosa* (ed. I. Arellano), *El amor médico*, *Celos con celos se curan* (ed. B. Oteiza), *Las quinas de Portugal* (ed. C. C. García Valdés), *La villana de Vallecas* (ed. S. Eiroa), *Trilogía de los Pizarros* (ed. M. Zugasti), etc.

³ Ver Nougé, 1974, 1976, 1981, y 1982.

⁴ Ver *El ingenio cómico de Tirso de Molina* donde se recogen varios trabajos y bibliografía sobre la comicidad verbal, y Oteiza, 2001.

Y *El burlador* y *La celosa* son, cada una a su modo, dos buenos modelos de la interacción de ambos lenguajes, de los que seleccionaré a continuación algunos de sus aspectos más relevantes.

El burlador de Sevilla

El itinerario vital de don Juan⁵ pasa, como es sabido, por la burla de cuatro mujeres (dos nobles y dos plebeyas) en dos fases: engaño y huida. Esta acción dramática se adorna funcionalmente con música simbólica (en la marina, en la ronda sevillana, en la boda de Aminta, en el convite de don Juan y en el convite del Comendador); con ritornelos presagiosos, que estructuran episodios (el «¡plega a Dios que no mintáis!» de Tisbea, repetido cuatro veces; el «Mal haya la mujer que en hombres fía» de Tisbea e Isabel, otras cuatro; o el cínico «¡Qué largo me lo fiáis!» de don Juan); con la reiteración de motivos y gestos simbólicos como el del mar, el del fuego, el «dar la mano»..., es decir, no hay

ninguna improvisación azarosa en la organización dramática de *El burlador*. Cada elemento desempeña una función precisa y eficaz. Un complejo sistema de simetrías, premoniciones y correspondencias paralelas o contrastivas sustenta su desarrollo (ed. Arellano, p. 21).

Y el lenguaje poético se integra en esta arquitectura dramática con funciones bien precisas como sucede en los episodios de Tisbea, de las bodas campesinas, del convite sobrenatural; o en el pasaje de la loa lisboeta, analizados con inteligencia por Arellano y Vitse⁶, entre otros...

Me ocuparé ahora de dos aspectos de esta integración: la definición de los personajes a través del lenguaje poético, y la expresión poética de los temas del honor y del amor en relación con el lenguaje dramático.

Retóricas mentiras

La lengua dramática sigue en general las directrices lopianas de adecuación entre los personajes y su expresión, también métricamente: se alternan versos y combinaciones de arte mayor de carácter solemne (endecasílabos blancos y octavas, cuando habla el rey de España) con otras formas de arte menor más o menos fijadas en su empleo (redondillas, romances, décimas y quintillas) y de diversa funcionalidad, que no interesa ahora⁷.

Sin embargo este decoro verbal de los diversos estamentos sociales, que reduce sus distancias en la discreta expresión de pescadores estilizados y campesinos medidos, presenta algunas particularidades interesantes en personajes, como Tisbea, cuyo discurso, en principio, se aleja en contenido y forma de los parámetros convencionales con el romance en heptasílabos de carácter popular solo en la

⁵ Seguiré la edición de Arellano y su ejemplar introducción, a la que remito para completar estas notas.

⁶ Ver la introducción de Arellano a su edición, y Vitse, 1978, 1991.

⁷ Ver Vitse, 1998.

forma (vv. 375-516) y con su penúltima intervención en sextetos lira (vv. 2157-2234), y en otros personajes, como don Pedro, don Juan, el rey..., cuyo discurso se adecúa parcialmente, porque el contenido no se corresponde con el decoro de su estatus.

Don Pedro y don Juan, tío y sobrino, mienten, acusan falsamente, engañan... con un estilo «elevado» que resulta aparente, porque su contenido engañoso y mendaz difiere de la conducta de nobles caballeros: uno libra del castigo a don Juan; el otro consigue burlar mujeres.

En el caso de don Pedro, la falsedad de sus palabras se enmascara retóricamente: miente sobre la suerte de don Juan, e inculpa a Isabel y al duque Octavio ante el rey; y delata a Isabel ante Octavio amparándose en el cinismo e hipocresía: comienza su relación en romance con la descripción temporal de los hechos (al amanecer), remedando el estilo artificioso de los romances novelescos, acorde con las invenciones de su relato:

Cuando los negros gigantes,
plegando funestos toldos,
ya del crepúsculo huyen
tropezando unos con otros,
estando yo con su alteza
voces de mujer oímos,
cuyos ecos, menos roncós
por los artesones sacros,
nos repitieron «¡Socorro!» [...]
halló a Isabel en los brazos
de algún hombre poderoso [...]
Hice prender la duquesa
y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio. (vv. 279-309)

La incredulidad del indefenso Octavio no hace mella en su ánimo y nuevamente se sirve de la retórica, reforzada con acumulación de tautologías paralelísticas y mucho cinismo (habla de lealtad, traición), para hacer más creíbles sus palabras:

Como es verdad que en los vientos
hay aves, en el mar peces,
que participan a veces
de todos cuatro elementos,
como en la gloria hay contentos,
lealtad en el buen amigo,
traición en el enemigo,
en la noche escuridad
y en el día claridad,
así es verdad lo que digo. (vv. 345-54)

El comportamiento de don Pedro se mueve cómodamente en la semántica de la falsedad y cautela (engañar, callar, industria, traición, castigar, honor, ofender, cautela) e inicia el apoyo social que tendrá don Juan en sus burlas y la mediocridad moral de su entorno; además estructuralmente posibilita la huida de don Juan de Nápoles y el paso hacia otra aventura en España, la de la pescadora Tisbea.

Don Juan, por su parte, domina los registros de la lengua, con los que triunfa: miente, engaña, manipula y obliga voluntades, seduce... gracias a su palabra, pero también se divierte con la lengua del hampa. Cuando quiere es un galán poéticamente al uso, de retórica falsa como su condición; aunque a veces la emoción del próximo engaño activa el estilo poético, sin otro motivo aparente que el de la belleza de la palabra: «La noche en negro silencio / se extiende, y ya las cabrillas / entre racimos de estrellas / el polo más alto pisan» (vv. 2007-10). Don Juan no se demora en sus parlamentos más que lo justo para convencer (una veintena de versos emplea con Tisbea y una treintena con Aminta), si bien es con la pescadora con la que más desarrolla su seducción poética, para la que elige primero un discurso galante de requiebro sereno, en tres redondillas:

pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo [...]
para arrojarme a esos pies
que abrigo y puerto me dan.
Y en vuestro divino oriente
renazco, y no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar
una letra solamente (vv. 587-88),

al que gradualmente va incorporando tópicas metáforas de la pasión (agua, sol, abrasar, nieve) en otras tres redondillas:

A Dios, zagala, pluguiera
que en el agua me anegara
para que cuerdo acabara
y loco en vos no muriera;
que el mar pudiera anegarme
entre sus olas de plata
que sus límites desata,
mas no pudiera abrasarme.
Gran parte del sol mostráis,
pues que el sol os da licencia,
pues solo con la apariencia,
siendo de nieve, abrasáis. (vv. 621-32)

Pero también, cuando le es preciso, señorea mintiendo y obligando con crueldad: a Batricio («la más melancólica víctima del burlador», como señala Arellano acertadamente, p. 50), al que habla de la infidelidad de Aminta y su deshonor (que la ha gozado, que la va a gozar...), lo vence con la retórica del honor (v. 1915), y a la vanidosa Aminta la convence con la retórica de su nobleza:

Yo soy noble caballero,
 cabeza de la familia
 de los Tenorios, antiguos
 ganadores de Sevilla [...]
 Vite, adorete, abraseme
 tanto, que tu amor me anima
 a que contigo me case;
 mira qué acción más precisa.
 Y aunque lo mormure el reino,
 y aunque el rey lo contradiga,
 y aunque mi padre enojado
 con amenazas lo impida,
 tu esposo tengo de ser. (vv. 2049 y ss.)

Da en el clavo Aminta («que se encubren tus verdades / con retóricas mentiras», vv. 2072-73), pero no puede evitar rendirse a la seducción verbal de don Juan.

Y, en Sevilla, en una escena urbana, previa a otra burla que le surge inesperadamente, los caballeros cambian el registro, al burlesco, que comparten con Catalinón, porque cambian los temas: Mota y don Juan charlan sobre las prostitutas sevillanas con términos tabernarios (alusiones a la sífilis de las calvas y desdentadas: «me arrojó un diente / envuelto entre muchas flores», vv. 1227-28), y animalizaciones metafóricas (ranas, mona de Tolú) de función grotesca; charlan también sobre las habituales bromas a estas prostitutas («dar perro muerto» 'no pagar sus servicios')... y es en este contexto en el que opera el campo semántico burlesco de los cuernos de los caballeros, de Octavio y de Mota después, con que se abre y cierra la escena de la burla sevillana: Octavio es el Capricornio de Isabela, según Catalinón (vv. 1152-54), y Mota el toro que le echa la capa, según don Juan (vv. 1548-49). Más adelante, el gracioso vaticinará un nuevo toro al ver a Batricio («mas si tiene de ser toro, / ¿qué mucho que esté corrido?», vv. 1788-91), pero este es un toro campesino.

No son menos relevantes los discursos reales, o el de Mota, significadores de su tibieza moral: el rey de Nápoles alude a la influencia de los astros en la conducta del hombre, motivo de discursos altisonantes en los dramas, que en él queda en vacía retórica (vv. 163-67); en el caso del rey español, sus diálogos se centran mayoritariamente en asuntos casamenteros, y carecen de temas dignos de su autoridad, lo que contrasta con el desaguisado moral del entorno; solo le adorna algo de solemnidad con la muerte de Ulloa.

Un Mota, desconcertado por el peligro que intuye, recupera su registro dotándolo de carga poética con manidas metáforas premonitorias, de gran plasticidad en su función ticoscópica:

¡Válgame Dios! Voces siento
 en la plaza del Alcázar.
 ¿Qué puede ser a estas horas?
 Un yelo el pecho me arraiga.

Desde aquí parece todo
una Troya que se abrasa,
porque tantas luces juntas
hacen gigantes de llamas.
Un grande escuadrón de hachas
se acerca a mí; ¿por qué anda
el fuego emulando estrellas,
dividiéndose en escuadras?
Quiero saber la ocasión (vv. 1614-26),

y ajusta en sentido filosófico-moral su discurso sobre la incertidumbre de la vida, muy lejos ya de los ocios sevillanos.

Las burlas del burlador

Las burlas de don Juan son diferentes y su proceso también: las nobles (Isabel y Ana) son engañadas por suplantación nocturna al hacerse pasar don Juan por el duque Octavio y el marqués de la Mota, respectivamente. La burla de las plebeyas requiere más fases de elaboración con sus implicaciones: la conquista necesita fundarse en la palabra de casamiento, que en su engaño afecta al honor, pero también al amor (de Tisbea). Estas diferencias inciden en la estructura de la comedia y también en su elaboración expresiva, determinada temáticamente por la imaginería del honor, del amor, y del castigo (burla, engaño, fuego, hielo, mar, pagar⁸...).

Perdido honor

De las burlas de las nobles solo se representa su dramático desenlace con la anagnórisis de las damas, que precipita un léxico acorde con el honor y su pérdida, que en el caso de Isabel intensifica dramáticamente el inicio violento de la comedia, y en el de Ana, potencia trágicamente el final de la burla con la muerte de don Gonzalo.

Todos los personajes implicados en el episodio napolitano aluden al honor (perdido honor, exclama Isabel; pobre honor, comenta el rey...) y su periferia semántica (prudencia y secreto piden el rey y don Pedro; ofensa, castigar, muerte...), pero no llegan a establecer un verdadero discurso trágico: en todos los personajes hay prisa por zanjar el asunto; solo Octavio lo perfila antes (guardando «el castillo del honor») y después de su deshonor (vv. 192-208; 315-74: traición, ley terrible de honor, cautela, honor, locura, agravio; mujer, veleta y débil caña...), apoyado retóricamente en preguntas, admiraciones y exclamaciones. Sin embargo, en la burla de Ana, es la muerte la que trunca el desarrollo del tema, expreso en torno al engaño, honor y traición («que es traidor, y el que es traidor / es traidor porque es cobarde», vv. 1586-87).

⁸ Para los aspectos léxicos de la burla, ver Vitse, 1988; para otros, Morris, 1964, Rogers, 1964, Vitse, 1969, M. Durán y R. González Echeverría, 1971.

En las plebeyas, la burla es el final del proceso de seducción, y el tema del honor se desarrolla directamente por las propias víctimas con alguna diferencia: el lamento de Tisbea (vv. 985-1030) es público y poéticamente sincero: mi deshonor y mi infamia (v. 1000), mujer deshonrada (v. 1008), profanó mi honestidad y mi cama (vv. 1019-20), gozome (v. 1021). Aminta, por su parte, no llega a lamentarse, y el tema del honor lo desarrolla antes de la seducción, para defenderse de don Juan («Ved que hay romanas Emilias / en Dos Hermanas también, / y hay Lucrecias vengativas», vv. 2026-28), y para asegurarse el compromiso de matrimonio en un pasaje retóricamente insistente: emplea en cuatro ocasiones el término «jurar», en otras cuatro «cumplir palabra», etc.

Mientras Batricio, hombre de honor campesino, sentencia acerca de la mujer y su opinión en comparaciones habituales (campana, son, campana quebrada, moneda..., vv. 1899-1910), provocado cruelmente por don Juan, quien, al margen del honor, lo maneja en su provecho.

Perdido amor

El episodio de la burla de Tisbea muestra con precisión la interacción de lo dramático y poético. Está estructurado en cuatro partes: a) Tisbea se jacta con soberbia de su libertad amorosa, en el famoso romance «Yo, de cuantas el mar», dividido a su vez en dos partes: el canto de libertad (vv. 375-481) y el hundimiento del barco y avistamiento de los naufragos (vv. 482-516); b) el desarrollo de la burla: llegada de Catalinón (vv. 517-78); el flechazo (vv. 579-696), que queda hábilmente en suspenso con el episodio de la loa de Lisboa (vv. 697-876); la burla y huida de don Juan (vv. 877-984); c) las quejas de Tisbea (vv. 985-1044), y d) finalmente la necesidad del desagravio (vv. 2157-2234). A su vez cada parte tiene su propia organización dramática y elaboración poética, que repaso de forma general:

a) Libertad

El monólogo primero de Tisbea es un canto a la libertad amorosa, viciada por la soberbia, en el que el lenguaje poético anticipa simbólicamente su caída en las redes de amor y su deshonor; se enmarca en un romance que

ha sido tachado de digresión culterana inverosímil en boca de la pescadora, producto de la fascinación que la poesía gongorina causó en la época. Sin embargo el discurso de Tisbea integra toda una serie de motivos premonitorios que expresan irónicamente lo frágil de su libertad y preparan el marco de la burla (ed. Arellano, p. 27).

Las alusiones y referencias a la libertad y soberbia, a veces cruel, se acumulan en los primeros versos: «sola de amor exenta» (v. 379), «prisiones locas» (v. 382), «en libertad se goza» (v. 404), «tirana me reservo» (v. 381), «desprecio soy» de los pescadores (v. 431), «mato con desdenes» (v. 461); se complace en su crueldad con Anfriso (vv. 435-58)..., y, en fin, el amor que se refleja en la naturaleza (quejas amorosas de las aves, combates del agua en las rocas...) le confirma su deseo de libertad (vv. 391-406), que envidian todas las pescadoras amantes, por lo que se

felicita de no ver entre sus redes las de amor (vv. 472-74). La intensidad retórica contrastará poco después con su súbito enamoramiento.

Este discurso incluye una referencia metafórica clave, anticipadora de la burla, la de su choza, donde conserva su honor en pajas, y donde precisamente perderá su honor, motivo que retoma y desarrolla en sus quejas posteriores.

Pero estas consideraciones son un «necio discurso» (v. 475) que la distrae de su tarea, y en cuanto se dispone a ella («Quiero entregar la caña / al viento, y a la boca / del pececillo el cebo», vv. 479-81) ve el naufragio, e interrumpe la pesca.

También esta segunda parte del romance se centra en la imaginería de la soberbia: con técnica ticoscópica describe la nave como un pavón (símbolo de soberbia), hundido por el mar (vv. 487-93), el mismo mar (simbólicamente el hombre, el amor) que acabará con su orgullo y honor (ella misma intentará ahogarse en ese mar, v. 1041). Todo el romance, en fin, procede como una loa dramática con función premonitoria y justificadora de la burla de don Juan, en la que los recursos poéticos conforman un sistema metafórico que opone su soberbia a la fragilidad de su libertad y de su honor. Poéticamente el romance incluye otras imágenes metafóricas que adornan su canto: «Obeliscos de paja / mi edificio coronan» (v. 419-20); «En pequenuelo esquife [...] / tal vez al mar le peino / la cabeza espumosa» (vv. 407-10), etc.

Esta elaboración del monólogo de Tisbea no se aviene convencionalmente con el decoro, pero, como señala Arellano en su edición, la «ruptura del decoro de Tisbea es muy relativa. No hay que olvidar que se trata de una figura artísticamente estilizada, que obedece a una funcionalidad dramática y no a un prurito de costumbrismo realista» (p. 27, nota 4). Efectivamente, todo el pasaje piscatorio es una estilización: desde las evocaciones de los nombres de pescadoras y pescadores al propio lenguaje poético, que comparte con Tisbea, por ejemplo, Coridón:

Di qué nos mandas, Tisbea,
que por labios de clavel [...]
sin cesar, en llano o sierra,
surque el mar, tale la tierra,
pise el fuego y pare el viento. (vv. 645-52)

b) La burla y huida de don Juan

La llegada de Catalinón marca la distensión cómica (vv. 517-53) con maldiciones tópicas al agua frente al vino, primero, y después al inventor de los barcos, de la brújula, y a Jasón, arquetipo del marinero. Este discurso de motivos tópicos interesa, porque conectará temáticamente con el último de Tisbea antes de ir a buscar venganza (vv. 2163-68).

El fechazo (vv. 579-696) está estructurado por la repetición en cuatro ocasiones del estribillo premonitorio de Tisbea «¡plega a Dios que no mintáis!» (el último cierra la escena y deja en suspenso la consecución de los amores). Se inicia con juegos galantes (los pies son abrigo y puerto del naufragio; de amar a mar hay una letra solamente...), equilibrados por Tisbea con ironía y dobles sentidos (vv. 597-

601), que conforme avanza la seducción dan pie a la imaginería tópica del fuego y sus contrarios, como pasión amorosa (preñado de fuego, abrasar; fuego, arder, helar) y belleza (sol, nieve, abrasar). Y aparece también la imagen del caballo griego, integrante de toda una red metafórica en torno a Troya (símbolo de engaño y fuego...), que se iniciaba al final del primer monólogo (vv. 502-04), y aquí es preludio de la destrucción de la pescadora:

Parecéis caballo griego
que el mar a mis pies desagua
pues venís formado de agua
y estáis preñado de fuego. (vv. 613-16)

La proximidad de la burla se verbaliza entre don Juan y Catalinón, y propicia el inicio del famoso ritornelo «¡Qué largo me lo fiáis!» (v. 904), que repetirá mientras enamora a Tisbea como contrapunto a las advertencias de la pescadora («que hay Dios y que hay muerte», v. 944; «y si no, Dios te castigue», v. 960). Se retoman otros motivos simbólicos del monólogo de Tisbea, como los desarrollados en torno a Eneas, y su ingratitud con Dido, trasunto de la de don Juan con Tisbea⁹; el de la cabaña, símbolo de su honor y amor, que Tisbea ofrece a don Juan («y será la cabaña / del amor que me acompaña / tálamo de nuestro fuego», vv. 950-52), y el de la pesca de amor en el cantarcillo irónico «A pescar salió la niña / tendiendo redes; / y, en lugar de peces, / las almas prende» (vv. 981-84).

c) Las quejas de Tisbea

Las querellas con las que irrumpe en escena recolectan poéticamente los motivos que han ido apareciendo diseminados por el episodio. Es un romance de impecable elaboración estilística, en torno a cuatro partes: 1) el fuego destructor, símbolo de su desesperación y deshonor (vv. 985-98), que ha truncado el fuego amoroso, y que conecta de nuevo con Troya (su edificio *queda hecho Troya*); 2) la depreciación de la choza, lugar de la deshonor (ahora vil instrumento, cueva de ladrones), e imprecación al burlador (vv. 999-1012); aparece de nuevo el motivo del agua como oposición al fuego, en antítesis amorosas reelaboradas: el fuego de Tisbea queda ahogado por el agua (nube), metáfora del burlador; 3) la proclamación de la burla y deshonor (vv. 1013-24) despojada de todo simbolismo: me engañó, me gozó, profanó, burló..., «se escapa»; y 4) el deseo de venganza (vv. 1025 y ss.), que termina en realidad pocos versos después en ticscopia, cuando Tisbea quiere ahogarse en el mar para apagar el fuego de su deshonor, relación metafórica que conecta estructuralmente con las soberbias placideces de la marina, previas al principio de su mal. Coridón cifra la clave del episodio: «Tal fin la soberbia tiene. / ¡Su locura y confianza / paró en esto!» (vv. 1039-41).

d) El desagravio

El deseo de venganza, que queda suspendido dramáticamente por el final del

⁹ Para la presencia y simbolismo de Eneas, ver Arellano, introducción a su edición, pp. 25-27, y Navarro, 2002.

primer acto, se retoma en el tercero con el encuentro de Tisbea e Isabel en la playa de Tarragona (vv. 2157-2210); en el episodio, funcionalmente necesario (informar a la napolitana de la naturaleza de don Juan), Tisbea continúa con el mismo tono quejoso (ahora en sextetos lira) y sistema metafórico en torno a los motivos del agua, del fuego y de la libertad (mar, ondas, fuego, Troya, cabañas, pajas, nidos de aves...), ahora desde el recuerdo. Y, lo que es más interesante, estas lamentaciones con que cierra su episodio (su denuncia ante el rey es estructural) comparten la imaginería de las maldiciones de Catalinón a los ingenios navales, en definitiva al peligro, a lo desconocido, a ese mar de donde surgió su mal:

| | |
|-----------|---|
| TISBEA | ¡Maldito el leño sea que a tu amargo cristal halló camino, antojo de Medea, tu cáñamo primero o primer lino, aspado de los vientos para telas de engaños e instrumentos! (vv. 2163-68) |
| CATALINÓN | ¡Mal haya aquel que primero pinos en la mar sembró, y que sus rumbos midió con quebradizo madero! ¡Maldito sea el vil sastre que cosió el mar que dibuja con astronómica aguja, causa de tanto desastre! ¡Maldito sea Jasón, y Tifis maldito sea! (vv. 541-50) |

En suma, los motivos del agua y del fuego son el armazón sobre el que se fundamenta coherentemente este episodio del progresivo fracaso de Tisbea: desde el mar, símbolo de libertad y destrucción, al fuego amoroso y destructor.

La celosa de sí misma

*La celosa de sí misma*¹⁰ nos sitúa en el universo de la comedia cómica, donde los materiales dramáticos se elaboran según otras convenciones y perspectivas, que establecen la relación entre el lenguaje poético y dramático de manera distinta a la de *El burlador*.

La traza y expresión de la comedia son de las más ingeniosas de Tirso¹¹. La traza es otra vuelta de tuerca en clave paródica de los celos de comedia: la protagonista está celosa de sí misma y dedica todos sus esfuerzos a «sacarse» del corazón de su prometido, Melchor, para instalarse únicamente ella, en un mundo mas-

¹⁰ Sigo la edición de Maurel, aunque consulto la príncipe (Sevilla, Lyra, 1627).

¹¹ Ver Maurel, 1971, *passim*; Vitse, 1990, *passim*; la introducción de Maurel a su edición de la comedia; Mata, 1998, y Vázquez, 1998.

culino que sortear y en un mundo femenino adverso: la opositora Ángela y su desleal criada la dueña Quiñones. La acción se construye sobre un componente lúdico fundamental en el que interesa la resolución del embrollo, porque, como es habitual en las comedias tirsianas, a la altura del desenlace todavía no tiene visos de solución: Magdalena no ha avanzado nada y sigue, como al principio, celosa de sí misma (III, vv. 1015-69, 1095-99), aunque el ingenio de la dama, y mucha suerte dramática, ofrecen un final que tiene poco que ver con la consecuencia y mucho con la convención.

La expresión, por su parte, muestra una interesante elaboración retórica que apoya esta traza con funciones varias (fundamentalmente, paródica, satírica y burlesca) en coherente correspondencia con el lenguaje dramático: se parodian temáticamente los celos y el amor de comedia, pero también situaciones del enredo convencionales (el galanteo a la reja, de comicidad ridícula, o la necesidad de que el galán no acuda a la cita con su dama, contraria a cualquier esquema amoroso; la insistencia de Melchor para que la tapada le descubra el rostro...), motivos poéticos convertidos en motivos dramáticos (la mano, los ojos), y modalidades del discurso poético (culteranismo, conceptismo burlesco...); se hace burla de personajes (del escudero Santillana, del montañés Melchor...), y sátira de circunstancias cotidianas (Madrid y sus costumbres: las misas cortas, galanteo en las misas, el servicio de limpieza nocturno, los engaños de la corte...). Esbozaré a continuación algunos de estos y otros aspectos.

Lo coloquial y cotidiano

Hay en la comedia un reajuste del decoro verbal por el que todos los personajes acortan las distancias de sus sistemas expresivos, en favor del registro coloquial, exceptuando algunas artificiosas intervenciones de Ventura, que resultan una exhibición de agudeza e ingenio poéticos de la que hablaré después.

Este registro coloquial se adecúa decorosamente con la perspectiva mercantilista de la vida y del amor de estas damas y caballeros particulares de ciudad (Ángela, Sebastián, Jerónimo, Alonso) que se expresa con términos propios de las transacciones económicas; y también con la perspectiva amorosa, que se aleja, en función de las convenciones genéricas, de estilos poéticamente elevados, lo que se justifica también métricamente: no hay versos de arte mayor, y se impone el octosílabo del romance y de las redondillas.

Y se adecúa también temáticamente con lo cotidiano, que ocupa e interesa a los personajes: en las conversaciones, muy actuales, de los vecinos de Madrid (I, vv. 113 y ss.) sobre la incomunicación de la ciudad, la admiración por la altura de los edificios, como si fueran rascacielos de hoy, la confusión de este Babel...; en las consideraciones de un viejo pragmático en busca de marido para su hija (II, vv. 955-70); en los requiebros de caballeros, como don Luis, que combina rutinariamente galanterías prosaicas con metáforas lexicalizadas (homicida, matar, tiranizar..., II, vv. 229-80), o, incluso, en el coqueteo de una dama como Magdalena, que, de tapada, se insinúa a Melchor con atrevimiento (II, vv. 306-12), etc.

Lo poético amoroso

Este tono coloquial invade también el ámbito de la conquista. Un nivel en el que actúan los amantes con habilidad, en este caso Magdalena, es el del lopiano «engañar con la verdad» (*Arte nuevo*, v. 319), mediante dobles sentidos, referencias indirectas, alusiones, etc., con los que cada uno expresa e interpreta lo que quiere (y puede). No miente la tapada (=Magdalena) cuando le asegura a Melchor:

Yo os juro a fe de quien soy [...]
que no es doña Magdalena
ni más bella, ni más rica,
ni más moza, ni más sabia,
ni más noble, ni más digna
de serviros y estimaros
que yo (II, vv. 397-406),

ni tampoco Magdalena, cuando Melchor, falto de interés por ella, se hace el necio y la dama lo aprueba como marido a pesar de todo: «Estáis tan acreditado / conmigo ya, que [...] / juzgara por discreción / cualquier desacierto vuestro» (I, vv. 1217-22). Sin embargo, el galán no reconocerá este nivel de ficción verbal (II, vv. 410-16) por su incapacidad para discernir que los rasgos de la tapada y los de Magdalena son coincidentes, aunque desde su percepción declare con ironía prestada por el poeta: «es mi amor lince en la vista» (II, v. 360).

Los afectos amantes no alcanzan el ideal lopiano («que muevan con extremo a quien escucha», *Arte nuevo*, vv. 272-73), aunque en algunos momentos adquieran una tonalidad poética, que, sin embargo, cae en el tópico por su reiteración y exageración: Melchor escoge para sus requiebros la imaginería común de los contrarios luz/oscuridad, fuego/agua, repetida una y otra vez (I, vv. 531-58, 583-88, 622-28...; III, vv. 435-42), que se ve potenciada mediante el sistema metafórico que genera el rostro tapado de la dama (sol/nublado, nube; alba/crepúsculos, noche/mañana...), a la que demanda con insistencia obsesiva que se descubra (I, vv. 623-28; II, 294-97; 381-85; vv. 506-08; III, vv. 436-42; 907-10), a veces con tono poco contenido («Mi amor aquesto suplica. / Baste ya tanto recato», vv. II, 384-85).

Y para ponderar la belleza de su tapada o la fealdad de Magdalena hiperboliza motivos e imágenes convencionales como los dedicados a la mano de la tapada:

quitó la funda al cristal,
y en la distancia pequeña
que hay desde el guante a la frente,
vi jazmines, vi mosquetas,
vi alabastros, vi diamantes,
vi, al fin, nieve en fuego envuelta (I, vv. 375-80),

Venturilla, mi ventura
encarece [...]
Comprar por un poco de oro

los cinco climas del cielo,
 la vía láctea nevada,
 el sol de hermosos reflejos,
 ¿no es lance digno de estima?
 ¿No es barato? (I, vv. 700-08),

o los que dedica a su Magdalena, inversamente «asco», «carbón» y «yeso» (I, vv. 1178-80).

Es decir, la expresión poética del amor de Melchor se sustenta en la retórica de la acumulación, del exceso, y de la exageración, de manera que el uso deformante de estas imágenes, no su empleo tópico, desmonta deliberadamente la emotividad de los requiebros de este leonés, tan desmesurado en su discurso amoroso. Aunque su estilo sea para Magdalena más que suficiente para valorar su discreción («todo está bien ponderado») y ganar «nombre de bien entendido» (I, vv. 589-92).

Ventura, el desenmascarador

La uniformidad coloquial y la escasa fortuna poética de los sentimientos contrasta con el sistema expresivo de Ventura, que desarrolla dos interesantes funciones: la del adorno verbal, y la de transmisor de claves interpretativas y estructurales de la comedia.

En la lengua de Ventura casi no hay concepto o expresión que no esté figurado en imágenes metafóricas y potenciado retóricamente. Su dominio de la palabra le permite controlar situaciones según sus necesidades, bien parodiando el lenguaje galante (con Ángela, que le da una sortija, tiene las oportunas consideraciones: «Sois cielo de amor sereno», II, v. 690; II, vv. 732-34), bien acomodando burlescamente *exempla* clásicos (de Alejandro y su amigo Efestión) a su situación (II, vv. 675-88), etc. Pero también le hace caer en la charlatanería y venalidad con implicaciones dramáticas: por una sortija informa a Ángela de los amores de Melchor (II, vv. 758-62); se entera de la identidad de la tapada (en realidad aquí es engañado por Santillana) y como buen profesional tendrá la oportunidad de medirse verbalmente (juegos, chistes...) con el escudero Santillana. Además, en tanto que observador de situaciones, una vez apartado por Melchor de su intimidad amorosa, ocasiona comentarios jocosos que adornan verbalmente las escenas (II, vv. 281-92, III, vv. 455 y ss.).

Esta incontinencia verbal tiene sus riesgos, y al igual que Melchor no domina la medida poética del requiebro, tampoco Ventura da con la dosificación verbal de la comicidad, porque la demasía de su sistema expresivo, aunque adecuada a la del enredo, a veces no resulta eficaz, como le sucede con Ángela, que le exigirá abandonar el juego cómico en aras de la verosimilitud narrativa, acorde con las necesidades de la dama de obtener información veraz: «Hablad de veras» (II, v. 731).

Otra función del lenguaje poético de Ventura, relacionada con el lenguaje dramático, es la de señalar y potenciar la clave (paródica, burlesca o satírica) de situaciones, motivos y modos de expresión, fundamentalmente mediante la técnica del contrapunto, desarrollada en formulaciones varias a partir de la pareja amo/criado.

Melchor y Ventura tienen dos percepciones opuestas que se reflejan también en el plano verbal, pero coincidentes en sus funciones: en Ventura, portavoz de la realidad dramática, su exceso de agudeza e ingenio resulta parodia de la propia técnica conceptista; su sentido común y conocimiento de la realidad se contradice con un sistema expresivo de efecto «desrealizador», en un proceso semejante al de Melchor, quien, incapaz de descifrar su entorno (la verdad es un disparate para él: «no seas necio / ni me digas disparates, / que tú vendes por consejos», I, vv. 700-02), también extralimita retóricamente su lenguaje amoroso. Tanto en uno como en otro, los procedimientos retóricos de su sistema expresivo tienen un efecto distanciadador tendente al juego cómico.

Esta oposición de personajes se acomoda bien con la técnica «de repente»: Ventura es un criado activo con el que Melchor comparte situaciones y sentimientos, lo que permite un plano verbal basado en el binomio estímulo-respuesta: el lacayo es estimulado (más bien desquiciado) por la «bobuna» de su amo y la réplica a todo lo que dice y hace es instantánea con fines informativos, preventivos, cómicos, etc. Ambos personajes se oponen también en el tratamiento poético de los temas fundamentales de la comedia: Madrid, amor y dinero.

Madrid, hermoso abismo

El tema de Madrid concentra la crítica satíricoburlesca. Melchor y Ventura ofrecen una visión distorsionada de la corte, uno en positivo y otro en negativo, opuesta a su vez a la de sus vecinos, más cotidiana. Madrid provoca en Melchor un entusiasmo exagerado que expresa con fórmulas comunes: admiraciones, exclamaciones, bravos... («¡Qué agradable confusión!», v. 2; «¡Bizarras casas!», v. 9; «¡Brava calle», v. 34; «¡Bravas personas», v. 89...), contrapuesto a la visión negativa de Ventura, formulada también exageradamente en metáforas degradantes, como las de la animalización grotesca de sus habitantes (pollo, gallos con espolones, sin cresta ni plumas, monas, I, vv. 52-56; 90-92), e hipérboles sobre la mutabilidad, apariencias, mercantilismo, peligrosidad (I, vv. 8-51), etc., de la ciudad. Las percepciones de amo y criado configuran el primer bloque escénico de la comedia, que empieza y termina en anillo con sendas admiraciones de Melchor («¡Bello lugar es Madrid! / Qué agradable confusión», I, vv. 1-2; «¡Oh Madrid, hermoso abismo / de hermosura y de valor», I, vv. 109-10). Conforme avanza el enredo este entusiasmo da paso a un «No más Madrid» (II, v. 1081) de Melchor, desengañado de sus laberintos (II, v. 1078) y cautelas (III, v. 8), momento en que se opera una inversión de papeles: es Ventura con sentido práctico quien desea permanecer en Madrid, intentando el triunfo amoroso y, sobre todo, económico de su amo y quien no quiere regresar a León (I, vv. 3-5; III, vv. 24-39).

Amor

Todas las facetas del amor tienen un tratamiento paródico, en especial los celos de comedia (en Magdalena), y el fechazo habitual (en Melchor), que según la convención, apoyada por las teorías neoplatónicas de los espíritus, se origina en la vista, y aquí se reduce a la visión de una mano primero, y de unos ojos después,

prescindiendo arriesgadamente de aspectos más importantes (el rostro, la discreción de la dama), como avisa Ventura reiteradamente, en relación con las engañosas apariencias barrocas¹².

Pero también se parodian, como vengo diciendo, la expresión, motivos y situaciones: la mano, los ojos, el dinero y el nombre de la tapada Chirinola, que propician numerosos juegos chistosos (chiricondado, Chirimía, chilindrina, chirinol, chiricondesas; escudos, escudero, escudería...), configuran una constante de gran ironía dramática, que cohesiona la traza de la comedia.

Mano y ojos son dos motivos eróticos tradicionales, con los que Magdalena juega a su antojo, dosificando su exposición convenientemente (I, vv. 697-98; II, v. 289; II, vv. 512-13; II, vv. 535-36...). Excepto por estas visiones, mano y ojos son imaginados y verbalizados en referencias diseminadas o concentradas, con funciones estructurales precisas: la mano cierra bloques en contrapunto («*Melchor*.- ¡Ay mano! ¡Ay cristal! ¡Ay cielo! [...] / *Ventura*.- ¡Mano, vive Dios, de Judas», I, vv. 996-1000); también escenas («mira / la hermosa mano», I, vv. 525-26; «*Melchor*.- Dadme una seña. *Magdalena*.- Esta mano», I, v. 697; «*Ventura*.- ¡Oh mano que mana minas», II, v. 586), y actos («*Melchor*.- ¡Ay mano hermosa, cumplid / palabras y juramentos. / *Ventura*.- ¡Ay mis escudos doscientos!», I, vv. 1285-88)..., pero también propicia escenas de comicidad ridícula como la de la reja (III, vv. 931 y ss.), y posibilita el desenlace: «esta mano os desengañe, / pues fue, idolatrando en ella, / principio de vuestro amor» (III, vv. 1225-27), etc.

Esta mano y estos ojos concentran a su vez la actividad verbal de un Ventura, que no pudiendo abrir los ojos de su amo, se dedica a desmontar y contraatacar verbalmente su obcecación y expresión amorosa, mediante procedimientos retóricos, deformantes en su exceso, con los que Ventura da la clave de interpretación paródica: acumulaciones (de sustantivos y adjetivos, de exclamaciones, interrogaciones, etc.), reiteraciones (paralelísticas, sinonímicas, etc.), hipérboles, culteranismos...

Por ejemplo, Melchor inicia una serie de exclamaciones sobre la mano (I, vv. 996-1000; II, vv. 289-92...), que Ventura contrapuntea grotescamente (para Ventura la mano se asocia sobre todo al hurto: aruñadero, sol con uñas, mano de tejo, mano de Judas), poniendo en solfa estos motivos de la lírica amorosa:

| | |
|---------|--|
| MELCHOR | ¡Ay qué mano, qué belleza, qué blancura, qué donaire, qué hoyuelos, qué tez, qué venas! ¡Ay qué dedos tan hermosos! |
| VENTURA | ¡Ay qué uñas aguileñas! ¡Ay qué bello <i>rapio</i> , <i>rapis</i> ! ¡Ay qué garras monederas! (I, vv. 330-36), |

y desmantelando la escena galante de la reja, mediante comicidad verbal y situacional: el galán es aupado por el criado para alcanzar la reja y lo tira; Ventura interpreta alusiones sodomíticas de su amo, e invierte en eco el discurso amoroso del galán, etc.:

¹² De estos amores sin ver, en esta y otras comedias, se ocupa De Armas, 1976, y 1989.

| | |
|---------|--|
| MELCHOR | ¡Ay hermosa mano mía [...] |
| VENTURA | ¡Ay pelmazo y cómo pesas! [...] |
| MELCHOR | ¡Mi cielo, mi luz, mi gloria! [...] |
| VENTURA | ¡Mi rollo, mi pesadilla! [...] |
| | (<i>Déjase caer y baja don Melchor.</i>) |
| | (III, vv. 936-90) |

Y si Melchor describe hiperbólicamente la belleza imaginada de la tapada, Ventura le ofrece la posibilidad de una realidad, más que probable desde su perspectiva, que degrada mediante la caricatura grotesca: así se interpretan los retratos de la tapada (I, vv. 301-25; II, vv. 183-93), elevada a rango de pidona quevediana («la buscona que te hechiza», II, v. 200; «la ninfa», II, v. 170), y los requiebros a la mano de la criada Quiñones en clave de parodia culterana (I, vv. 569-80).

Pero también la consideración de la mano provoca posiciones *cuasi* filosóficas acerca de la correspondencia entre la parte y el todo (a tal mano tal belleza) en un duelo de ejemplos antitéticos otra vez: Melchor no duda de que mano tan bella corresponda a una cara perfecta («La sabia Naturaleza / distribuyó proporciones, / en sus fábricas discreta», I, vv. 470-72) y alega un *exempla* clásico sobre Alejandro, Alcides y Apeles, con el que avalar su postura, que el rápido ingenio de Ventura neutraliza con otro ejemplo grotesco, cotidiano, localizado en un Madrid, donde nada es real, advirtiéndole contra las apariencias, temeroso del engaño de esta mano:

¡Bueno! ¿Ejemplicos me alegas?
 Pues allá va el mío; escucha:
 una, dama en la apariencia,
 pasaba por una calle,
 hollándola airosa y tiesa
 más que un alcalde de corte.
 Enamorose de verla
 un galán, por las espaldas, [...]
 y volviendo la cabeza,
 vio un ángel de Monicongo,
 con una cara pantera.
 Santiguose el hombre y dijo:
 ¡«Jesús, delante tan fiera
 y tan hermosa detrás»!
 Y respondióle la negra:
 «Si parécele misor
 espaldas que delantera
 y transera estar hermosa,
 bese vuesancé transera». (I, vv. 492 y ss.)

Estos ojos y mano contrarrestan el delirio amoroso de Melchor a base de la concatenación de conceptos sin sentido y bernardinas, con las que Ventura se burla de la belleza, ahora, de los ojos:

Ya ojos pierdo la ojeriza
con que el bolso nos aojastes.
Ojale ese ojal de vista
el dios sin ojos ni ojetes,
pues es hojuela en almíbar.
Ojo a la margen, señor (II, vv. 538-43),

o celebra su reconciliación con la mano de la tapada que le ha dado una sortija:

Mano, si en bolsillos fiera,
en sortijas franca y linda;
mano ginovesa o fúcar,
mano de papel batida,
mano de reloj de Flandes,
de cabrito o de cabrita,
de almirez que hace almendrada
y de misal manecilla;
esta es mano, y no la otra,
flemática, floja y fría,
frágil, follona, fullera,
fiera, fregona y francisca. (II, vv. 559-70)

En fin, otro importante recurso que Ventura domina es la parodia burlesca del culteranismo (I, v. 1172; III, vv. 14-15, III, vv. 183-86, III, vv. 478-82...), como técnica poética acorde a la necesidad de su amo y a la superficialidad de su amor, equiparable a la de esta poesía formalista, vacía de contenido: el exceso de las metáforas lexicalizadas que Melchor emplea para la belleza de la mano («blancura», «cristal») activa en Ventura la correspondencia del estilo culterano, que recomienda:

Di candor, si intentas
jeringozar critiquicios,
di que brillaba en estrellas,
que emulaba resplandores,
que circulaba en esferas,
que atesoraba diamantes,
que bostezaba azucenas... (I, vv. 346-52),

y elige de nuevo para la alabanza del ojo de la tapada:

Mata, rinde, esplende, brilla,
hermoso rasgón de gloria,
luminosa saetía
para las flechas de amor.
Sé culto aquí, critiquiza. (II, vv. 530-34)

En suma, el lenguaje poético de la comedia se fundamenta en una retórica excesiva, que da las claves de interpretación del lenguaje dramático mediante la distancia de técnicas paródicas, burlescas y satíricas.

Bibliografía

- DE ARMAS, F., «*En Madrid y en una casa: un palimpsesto de amantes invisibles*», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister, ed., Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 341-51.
 — *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- DURÁN, M., y González Echeverría, R., «Luz y oscuridad: la estructura simbólica de *El burlador de Sevilla*», en *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 201-09.
- El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1998.
- MATA, C., «Comicidad «en obras» y «en palabras» en *La celosa de sí misma*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 1998, pp. 167-83.
- MAUREL, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- MORRIS, C. B., «Metaphor in *El burlador de Sevilla*», *Romanic Review*, 55, 1964, pp. 248-55.
- NAVARRO, R., «Dos burladores. Don Juan Tenorio, en la estela de Eneas», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 263-77.
- NOUGUÉ, A., «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. I El sustantivo», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 289-325.
 — «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. II Sustantivos-adjetivos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 3, 1976, pp. 587-621.
 — «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el verbo», *Estudios*, 37, 132-135, 1981, pp. 239-68.
 — «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el adjetivo», *Estudios*, 38, 138, 1982, pp. 331-48.
- OTEIZA, B., «La lengua dramática de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina. Una poética crítica de la felicidad*, *Ánthropos*, número extraordinario 5, junio 2000, pp. 51-56.
 — «Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina: textos e intertextos* (Actas del Congreso Internacional, Parma, Universidad, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2001, pp. 57-87.
- ROGERS, D., «Fearful Symmetry: the ending of *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 41, 1964, 141-59.
- TIRSO DE MOLINA, *Celos con celos se curan*, ed. B. Oteiza, Kassel, Reichenberger, 1996.
 — *Don Gil de las calzas verdes. Marta la piadosa*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU, 1988.

- *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- *El burlador de Sevilla*, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *La celosa de sí misma*, ed. S. Maurel, Poitiers, Université, 1981.
- *La celosa de sí misma*, Sevilla, Lyra, 1627. Biblioteca Nacional de París, signatura Yg. 21.
- *La villana de Vallecas*, ed. S. Eiroa, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- *Las quinas de Portugal*, ed. C. C. García Valdés, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- *Trilogía de los Pizarros*, ed. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993, 4 vols.
- VAZQUEZ, L., «La originalidad ingeniosa de *La celosa de sí misma* de Tirso en relación con el manuscrito previo de Remón *Tres mujeres en una*», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina* (Actas del II Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 325-37.
- VITSE, M., «Don Juan o temor o temeridad. Algunas observaciones más sobre *El burlador de Sevilla*», *Caravelle*, 13, 1969, pp. 63-82.
- «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.
- «Las burlas de don Juan: viejos mitos y mito nuevo», en *El mito en el teatro clásico español* (VII Jornadas de Almagro), Madrid, Taurus, 1988, pp. 182-91.
- «Modalidades y función de la burla en el doble convite de *El burlador de Sevilla*», en *Tirso de Molina: imagine e rappresentazione* (Segundo Coloquio Internacional, Salerno, 8-9 mayo, 1989), L. Dolfi, ed., Napoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 107-19.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena, Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Y. Campbell, ed., Ciudad Juárez, Universidad, 1998, pp. 45-63.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, 2^a edición.